

## LA NATURALEZA COMO INVENTO CULTURAL. SOBRE LA FUNCIÓN DE LA ESTÉTICA EN LA SOCIEDAD MODERNA

Daniel Innerarity. Universidad de Zaragoza

«Padre, ¿hay países sin montañas?»  
F. Schiller, *Wilhelm Tell*, III, 3.

La concepción de la naturaleza que se encuentra en el origen del idealismo alemán y del romanticismo es de una gran utilidad para comprender el surgimiento de una institución esencial a nuestra cultura y que permite entender la función que desempeña en la sociedad moderna la contemplación estética de la naturaleza. Voy a ensayar una pequeña filosofía del dominguero. En este mundo que —según la certera expresión de Adorno— «atrapa al individuo sin residuos en una organización ininterrumpida», la figura de quien huye de la civilización creyendo aún posible el contacto inmediato con la naturaleza, no puede ser comprendida sin una cierta dosis de ironía. Ésta es la única manera de entender la tragedia de una evasión imposible y aceptar resignadamente lo que, tomado con seriedad, supondría una verdadera desgracia. La paradoja de estas mediaciones culturales que permiten al hombre adentrarse en una sociedad sin mediaciones parece advertirnos acerca de una propiedad de la condición humana: su carácter esencialmente cultural, tan inescapable que sólo a un espíritu cultivado se le puede ocurrir hacer el experimento de vivir —aunque sólo sea por unas horas— *etsi cultura non daretur* y, por si fuera poco, esta aventura sólo es posible si se pertrecha de todo un instrumentalario cultural.

La polémica del ecologismo tiene ya dos siglos de antigüedad. Para iluminar su nacimiento puede ser útil volver la mirada hacia la riqueza especulativa del idealismo alemán y dejarse guiar por la variada recepción estética del romanticismo. El hombre del siglo XVIII dice conocer la mecánica que transforma los datos en pensamientos; un movimiento seguro y constante, en el que nada se pierde y nada se inventa, un circuito perfecto entre el exterior fáctico y el interior del espíritu soberano. «Ya no existe la

naturaleza»<sup>1</sup>, puede decir Fichte celebrando la victoria del espíritu sobre la extrañeza del medio natural. Esta seguridad es impasible a la sospecha de que en nosotros o en el acontecer cósmico pudieran quedar fuerzas sin controlar, escondidas en imágenes o signos cuyo secreto sea imposible desvelar por el automatismo soberano de nuestras facultades de conocer. «Allí donde el hombre se hace presente crece la naturaleza; [...] en su atmósfera el aire llegará a ser más ligero, el clima más benigno, y la naturaleza se serena [...] De lo que antes era frío y muerto brotará del suelo con vehemencia el grano que alimenta, el fruto que reconforta, el vivificante racimo de uvas, y además estos frutos brotarán en algo nuevo tan pronto como el hombre lo mande y exija. Alrededor de él se ennoblecen los animales y bajo su mirada de respeto dejan de ser salvajes y reciben una alimentación saludable de las manos de sus dueños, a los que recompensan con una obediencia de buena voluntad»<sup>2</sup>. La libertad moderna es para Fichte un programa de humanización de la naturaleza. Esta colonización no retrocede ante ninguna resistencia, no es problemática, no hay obstáculo que detenga su marcha triunfante. «Este género humano en lucha consigo mismo, pero tendente a la armonía, está además rodeado de una naturaleza inerte que limita, amenaza y estrecha constantemente la libertad de su vida [...]. Es necesario que las fuerzas naturales sean domeñadas y sometidas a los fines del hombre, lo cual requiere de modo indispensable que se puedan conocer las leyes que rigen estas fuerzas y que se puedan calcular por anticipado sus actividades. Además, la naturaleza no sólo debe hacerse útil y provechosa para el hombre; debe asimismo rodearlo de manera conveniente, debe recibir el cuño de su dignidad suprema y reflejarlo por todas partes. Este señorío sobre la naturaleza entra en el plan de la idea divina y debe ser constantemente ensanchado por todos los individuos que se sienten poseídos por ésta»<sup>3</sup>. En esta línea se sitúa también Hegel, su encumbramiento de la razón a la cima del desarrollo histórico de la humanidad. «La existencia racional de un pollo singular consiste en que sea cebado y comido. No hay que guardar contemplaciones con la naturaleza; mísero sentimentalismo el que se atiende a singularidades»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Die Bestimmung des Menschen* (1800 y 1838), en *Sämmtliche Werke*, ed. J. H. Fichte, Berlin, 1845, II, p. 306.

<sup>2</sup> *Über die Würde des Menschen* (1794), I, pp. 413-414.

<sup>3</sup> *Über das Wesen des Gelehrten und seine Erscheinungen im Gebiete der Freiheit* (1805), VI, pp. 369-370.

<sup>4</sup> *Jenaer Systementwürfe*, III, F. Meiner, Hamburg, 1987, p. 207.

El romanticismo modificó esencialmente esta disposición hacia la naturaleza. En ello, como en tantas otras cosas, los poetas se adelantaron a la experiencia de los filósofos. Pero quien más exactamente formuló esta inversión fué Schelling. En polémica directa con Fichte exclama: «toda la fuerza salvadora está únicamente en la naturaleza. Sólo ella es el verdadero antídoto de la abstracción»; «¡Venid a la física y reconoced lo verdadero!»<sup>5</sup>. Schelling se convierte así en portavoz de una nueva dirección del pensamiento europeo en los umbrales del siglo XIX. Con el romanticismo, el lugar de las certidumbres se desplaza desde la evidencia lógica hacia la adhesión apasionada; el culto al genio, la adoración de lo extraño y las ambiciones prometeicas sustituyen a esa inercia del alma que es la ciencia experimental. En una palabra, la filosofía de la naturaleza (la exploración de la alteridad) disputa a la filosofía de la historia (la anulación progresiva de lo exterior) la vieja primacía de la metafísica, cuya sede ha quedado vacante con el triunfo de la racionalidad científica. Este conflicto corresponde a las dos maneras de detener la férrea necesidad que se ha apoderado de la naturaleza: subordinándola a proyectos históricos o devolviéndole su dimensión simbólica y evocadora.

Como puede verse, la proclamación de la muerte de la naturaleza y su mística exaltación corresponden a un mismo fenómeno cultural, pese a la aparente oposición de sus respectivas declaraciones: la necesidad de reencantar un mundo que se nos ha hecho demasiado trivial y prosaico tras la victoria de la presión objetivante de la ciencia moderna. El punto de arranque compartido por el culturalismo y el naturalismo es una carencia de la que se huye hacia delante o se recrea en la génesis natural del espíritu. En ambos casos nos encontramos con una invención (de fines futuros o de orígenes pasados) que tratan de compensar la pérdida de significación inmediata (es decir, en el presente) de la naturaleza para el hombre moderno.

La actitud estética ante la naturaleza tiene un origen determinado, fechable, asombrosamente cercano a nosotros, que parece contradecir esa intuición según la cual la realidad natural ha sido siempre igualmente contemplada, ha tenido una significación antropológica constante e invariable. Pero el paisaje es una adquisición reciente, una perspectiva inventada. La producción de paisajes en la edad moderna corresponde a una estetificación de la naturaleza hasta entonces desconocida. «La naturaleza y la comprensión de la naturaleza —observa Novalis en un fragmento de 1798— surgen

---

<sup>5</sup> *Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses* (1800), I/4, p. 76.

al mismo tiempo que la antigüedad y el estudio de la antigüedad; pues se equivoca totalmente quien piensa que hay antiguos. Sólo ahora comienza a surgir la antigüedad. Esto acontece bajo la mirada y el alma del artista»<sup>6</sup>. La naturaleza nos *interesa*, se convierte en objeto de contemplación estética en el momento en que ésta deja de actuar inmediatamente sobre nosotros, cuando se sobrepasa un determinado umbral de mediaciones culturales con las que nos defendemos de la presión inmediata del medio natural y se experimenta el riesgo de que ese universo de creaciones humanas nos impidan percibir la realidad en su origen radical. Schiller es uno de los testigos más cualificados de este fenómeno histórico. Partiendo de la oposición entre la simplicidad de la naturaleza y la artificialidad de la cultura, esbozó una teoría de la subjetividad moderna, tal como ésta se presentaba en la mentalidad sentimental de su época, en lo que denominó «el gusto sentimental de nuestro tiempo»<sup>7</sup>. Característica esencial de esta mentalidad es un «*Interesse an der Natur überhaupt*»<sup>8</sup>, que se expresa en fenómenos tales como el disfrute del paisaje y la nostalgia del campo, la crítica rousseauiana de la civilización, la exaltación sentimental de la naturaleza inspirada en el *Werther* de Goethe, la afición por lo arcaico, lo exótico y las ruinas, o la emoción ante la inocencia e ingenuidad infantiles.

Así pues, la naturaleza en cuanto paisaje es invención —en el sentido más radical y ambivalente de la palabra: hallazgo y producto a un tiempo— de la cultura moderna. Joachim Ritter ha formulado esta teoría compensatoria de la estética en la sociedad moderna trayendo a colación el encuentro de Petrarca con un viejo pastor camino del monte Ventoux: el paisaje es algo extraño a las gentes campesinas que habitan en la naturaleza<sup>9</sup>. Las emociones anímicas y el placer de fijarlas en forma plástica son ajenos al labriego para quien la naturaleza está vinculada esencialmente al mundo de las necesidades y del trabajo. El nativo contempla su entorno con una mirada llena de prevenciones, y refiriéndolo todo a sí mismo y a sus necesidades. La visión gozosa no puede surgir allí donde predomina la

<sup>6</sup> *Novalis Werke*, Beck, München, 1981, p. 410.

<sup>7</sup> *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Schillers Werke. National Ausgabe*, Weimar, 1943, XX, p. 415.

<sup>8</sup> Carta a Humboldt de 7.IX.1795, XXVIII, p. 45.

<sup>9</sup> Cfr. *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, en J. Ritter, *Subjektivität*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974, pp. 141-163. Sobre Petrarca como «padre del montañismo», vid. H. Zebhauser, *Frühe Zeugnisse der Alpenbegeisterung*, München, 1986, p. 23.

utilidad y las cosas son designadas por su vinculación al trabajo (en esta incapacidad de goce estético coincidiría la mirada ruda del nativo con la mirada escrutadora del científico). Todo lo que cae más allá del terreno así acotado es lo extraño; no hay razón alguna, ni interés que impulse a salir para visitar la naturaleza «libre» en cuanto tal y entregarse a ella en la contemplación estética. Kant hace una observación semejante cuando, en la *Crítica del juicio*, vincula el sentido estético con un elevado desarrollo cultural. El contraste de puntos de vista tiene ahora lugar entre un campesino francés y un filósofo ginebrino que fue uno de los primeros en ascender al Mont Blanc. «Sin el desarrollo de las ideas morales, aquello que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como algo espantoso. Este verá en las demostraciones del poder de la naturaleza, en su capacidad de destrucción y en la gran magnitud de su poder, ante el que el poder humano desaparece en la nada, sólo la molestia, el peligro y la angustia que rodearían al hombre si fuera allí arrojado. Por eso, el bueno y por cierto inteligente aldeano saboyano llamaba sin más locos a todos los aficionados a las nieves de las montañas (como cuenta el señor de Saussure). ¿Quién sabe si no tenía algo de razón, dado que aquel observador arrostraba los peligros a los que se exponía por mera afición (*Liebhabelei*), como suelen hacer la mayoría de los viajeros, o para poder dar de ellos alguna vez una descripción patética»<sup>10</sup>. Este interés no puede ser sino cultural, por tener su origen en una civilización emancipada de la naturaleza, y por su finalidad, contar las experiencias, es decir, servir de la cultura para transmitir una vivencia supuestamente extracultural.

La contemplación estética de la naturaleza es, como su objetivación científica, un fenómeno histórico: ambos pertenecen a la estructura escindida de la sociedad moderna. La necesidad de la estética surge a partir de la

---

<sup>10</sup> KU, ed. Ak., V, § 29, p. 265. (H. B. de Saussure, profesor de filosofía en Ginebra, fue uno de los primeros en ascender al Mont Blanc). En Hegel encontramos también una caracterización muy similar de lo que llama el «estamento de los labradores»: relación inmediata con la tierra, trabajo concreto que cubre sus necesidades... Y concluye con una perspicaz observación que no me resisto a transcribir: «se deja imponer también el derecho como una orden; lo único que exige no es comprender el asunto, sino que se hable con él, que se le diga lo que se le manda hacer; y esto tiene que ir acompañado de una cierta conminación, para que se note que aquí hay un poder. Él, por su parte, saca luego a relucir su sabiduría de labrador para mostrar que no es tan bruto, dice algo que se le ocurre, alguna sentencia de esas, y que, a la vista de la violencia, de que se va a recurrir a forzarle, bueno, ya lo hará» (*Jenaer Systementwürfe*, III, pp. 267-268).

relación «copernicana», objetiva, con la naturaleza; el paisaje es la naturaleza entera —no despiezada por el entendimiento analítico— en tanto pertenece, como mundo «ptolemaico», antropocéntrico, a la existencia del hombre; es la presencia de aquello que había quedado inexpresado en un mundo de objetos. La estética se convierte así en la subjetivización de la naturaleza y en la naturalización del sujeto. «Sólo los poetas —afirma Novalis— han sentido lo que la naturaleza puede significar para el hombre [...]. Y cuando en algún caso parece dominar un mecanismo inconsciente y sin sentido, la mirada que penetra hasta el fondo de las cosas descubre una maravillosa simpatía hacia el corazón humano»<sup>11</sup>. Este dualismo entre la prosa científica y la poética romántica había sido advertido por Baumgarten y Kant al registrar el alumbramiento de la estética moderna. El curso del sol contemplado por el poeta no coincide con la fórmula matemática mediante la que el astrónomo descompone este movimiento, pero también difiere de la mirada prosaica de a quien sólo interesa la utilidad que el curso de un astro le pueda reportar. Allí donde la naturaleza entera no puede ser expresada en cuanto tal ni por la ciencia ni por el utilitarismo de las necesidades, los sentidos producen estéticamente la imagen en la que dicha naturaleza pueda hacer valer su determinación esencial para nuestra existencia. Kant elevó este principio a categoría estética al afirmar que «lo bello exige la representación de una cierta *dualidad* del objeto»<sup>12</sup>. Después de que la ciencia ha iniciado su firme andadura, descomponiendo los objetos en sus partes más elementales, la imaginación estética se encarga de mantener viva y presente para el alma a la naturaleza en su totalidad. Así pues, la estética moderna nace a partir de un desdoblamiento: junto a la naturaleza apresada conceptualmente por la ciencia, surge la naturaleza como paisaje, lo que Alexander von Humboldt describiría como «una visión de la naturaleza con independencia de la comprensión de sus fuerzas», impulsada por la inquietud de que se pierda «el goce libre de la naturaleza bajo el influjo de la contemplación pensante o del conocimiento científico»<sup>13</sup>. En los orígenes de la modernidad, el espíritu se inventa una estrategia para apresar la naturaleza entera, para compensar lo prosaico con la naturaleza como huella, como rastro, como símbolo de lo divino; la poesía se abre paso frente a la conspiración universal de trivializar las cosas y, deseando huir de la artificiali-

<sup>11</sup> *Die Lehrlinge zu Sais*, en *Novalis Werke*, Beck, München, 1981, p. 117.

<sup>12</sup> KU, § 29, p. 266.

<sup>13</sup> *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart, 1845, I, pp. 15 y 45.

dad, el hombre goza estéticamente de la naturaleza, olvidando por un momento que todo arte es un artefacto humano, un invento de la cultura dirigido a salvar por medio de la ficción el abismo infranqueable entre la inocencia y la libertad.

Desde esta perspectiva se entiende que el interés por lo bello sea un resultado del proceso civilizador, que —como hace notar Kant<sup>14</sup>— su lugar de nacimiento sea la ciudad, aunque su expresión más inmediata sea renegar de su origen y huir de la artificiosidad cultural. Esta experiencia fue bellamente expresada en el romanticismo inglés e impulsó los viajes de sus poetas más representativos a los Alpes, a la antítesis más contundente de la ciudad. Así lo evoca John Keats en dos de sus más representativos sonetos:

«¡Oh soledad! Si tengo que residir contigo,  
no sea entre el montón confuso de edificios  
destartalados: trepa conmigo por lo abrupto,  
hacia el observatorio de la naturaleza»<sup>15</sup>

«Quien largo tiempo estuvo recluso en la ciudad  
se llena de dulzura al ver la abierta cara  
del cielo; al exhalar una oración de lleno  
lanzada a la sonrisa del azul firmamento»<sup>16</sup>.

Otros románticos ingleses describen similares experiencias. Coleridge lamenta haber sido educado «en la gran ciudad, preso entre sombríos claustros». Y Wordsworth celebra haber «huido de la vasta ciudad, donde tanto sufrí en incómoda instancia», quitándose así de encima «el fardo de mi propia persona innatural». «La naturaleza es ahora buscada por sí misma» con espíritu de «amor religioso» que le lleva a exclamar: «¡Presencia en cielo y tierra de la naturaleza! ¡Visión de los montes!». «¡Nunca vi ni sentí una calma más honda!»<sup>17</sup>.

La pintura de Caspar David Friedrich es quizás la que mejor refleja esta subjetivización de la experiencia de la naturaleza. En sus cuadros se

<sup>14</sup> Cfr. KU, § 41, pp. 296-297.

<sup>15</sup> *Poetas románticos ingleses*, ed. J. M. Valverde y L. Panero, Planeta, Barcelona, 1989, p. 178.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 180.

<sup>17</sup> *Id.*, pp. 18, 28, 34, 35, 38 y 53.

advierde esa distancia que está en el origen de toda fascinación. La naturaleza es venerada como algo que un día nos fue familiar y que ahora parece irremediabilmente perdido. La moderna complacencia en la naturaleza es el placer de una nostalgia; es la alienación del excursionista con respecto a la totalidad de la naturaleza lo que le impulsa a buscarla como «naturaleza perdida». Así lo siente Hölderlin, uno de los testigos más atormentados por esta carencia:

«La naturaleza amiga murió para mí  
con los sueños dorados de mi juventud»<sup>18</sup>

Esta disposición hacia la naturaleza es el indicador de un cambio de época, la señal del surgimiento de lo moderno. Goethe estableció la distinción entre clásicos y románticos precisamente en virtud del sentimiento hacia la naturaleza. Y quien mejor comprendió este giro de la historia fue Schiller, al resumirlo de la siguiente manera: los griegos sentían naturalmente; nosotros sentimos lo natural. Donde la cultura es natural, no hay ninguna nostalgia de la naturaleza. La huida sentimental hacia la naturaleza es expresión de una carencia. «Si se recuerda la bella naturaleza que rodeaba a los antiguos griegos, si se piensa en qué intimidad podía vivir este pueblo con la libre naturaleza bajo su cielo feliz, cuánto más cercanas a la sencilla naturaleza eran sus representaciones, sus sentimientos, sus costumbres, y con qué fidelidad las expresan sus obras poéticas, ha de sorprendernos que se ofrezcan tan pocos rastros de ese interés *sentimental* con que nosotros nos inclinamos a las escenas y caracteres naturales [...]. Su afecto hacia la naturaleza carece de la ternura, de la sensibilidad, de la dulce melancolía que los modernos ponemos en el nuestro». La razón de este sentimentalismo es, una vez más, el anhelo de lo que se carece. «Se explica —prosigue Schiller— porque la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad y sólo fuera de ella, en el mundo inanimado, volvemos a encontrarla en su verdad. No es nuestra mayor *naturalidad* sino, al contrario, la *antinaturalidad* de nuestras relaciones, situaciones y costumbres lo que nos empuja a proporcionar al creciente deseo de verdad y simplicidad [...] una satisfacción en el mundo físico, que no hay que esperar en el moral». Y, comparando el sentimiento de Homero con el de Werther, concluye: «nuestro modo de conovernos ante la naturaleza se parece a la sensación que el

<sup>18</sup> *An die Natur*, vv. 69-70.

enfermo tiene de la salud»<sup>19</sup>. Esta misma idea la volvemos a encontrar en un escrito de Carl Gustav Carus (1789-1869), médico y filósofo, discípulo de Schelling, cuando afirma que «esa tendencia dominante en nuestro tiempo de arrojarse de vez en cuando a los bosques y a las montañas, a los valles y a los abismos, como un modo de adoración a la naturaleza, es realmente un tipo de instinto que busca un remedio salvífico contra la enfermedad de la vida artificial»<sup>20</sup>. Esta salud sólo es alcanzada por los poetas, «los conservadores de la naturaleza»<sup>21</sup>, los que reducen, mediante la evocación estética, esta lejanía.

Pero esta experiencia es un rasgo universal de la época moderna, una especie de enfermedad del sentimiento. «Hay momentos de nuestra vida en que dedicamos una especie de amor y respeto conmovedor a la naturaleza en las plantas, los minerales, los animales, los paisajes, así como a la naturaleza humana en los niños, en las costumbres de los pueblos campesinos y prehistóricos, no porque todo esto sea agradable a nuestros sentidos, ni porque satisfagan a nuestro entendimiento o a nuestro gusto (a menudo puede ocurrir lo contrario), sino meramente porque son *naturales*. Todo hombre delicado, que no carezca completamente de entendimiento, experimenta esto cuando vive en el campo o se encuentra monumentos de viejos tiempos, en suma: cuando en situaciones artificiales es sorprendido por la mirada de la sencilla naturaleza. Esto, que no pocas veces es un interés elevado a necesidad, es lo que subyace a nuestra afición por flores y animales, por los jardines sencillos, por los paseos, por el campo y sus habitantes, por muchos productos de la lejana antigüedad»<sup>22</sup>. Un texto de la *Crítica del juicio* de Kant puede servirnos para ilustrar este interés por lo natural y mostrar su carácter en cierto modo patológico, la imperceptible artificialidad que se esconde tras determinadas formas de retorno a la simplicidad natural «¿Qué aprecian más los poetas que el bello y fascinador canto del ruiseñor en un soto solitario una tranquila noche de verano bajo la dulce luz de la luna? Pero ocurrió una vez que un alegre hostelero, no habiendo encontrado ningún cantor semejante para contentar a sus huéspedes que habían venido a disfrutar el aire del campo, ocultó en el soto a un tipo travieso que sabía imitar ese canto como lo produce la naturaleza (con

---

<sup>19</sup> *Über naive und sentimentalische Dichtung*, XX, p. 709.

<sup>20</sup> *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* (1846), ed. L. Klages, Jena, 1926, p. 239.

<sup>21</sup> *Über naive und sentimentalische Dichtung*, XX p. 183.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 413.

un tubo o una caña en la boca). Pero tan pronto como se descubrió el engaño, nadie consintió seguir oyendo esos sonidos tenidos antes por tan encantadores [...]. Tiene que tratarse de la naturaleza misma o de algo que nosotros tengamos por tal, para que podamos tener un *interés* inmediato por lo bello como tal»<sup>23</sup>. La decepción, el disgusto por haber sido engañado, revela en el fondo un autoengaño, pone de manifiesto que el interés por lo estrictamente natural es un gusto artificioso de carácter cultural.

El romanticismo descubrió esta paradoja y trató de resolverla reconociendo abiertamente que el órgano para comprender la naturaleza es la imaginación creadora y no el entendimiento que recibe pasivamente. Para A. W. Schlegel la fantasía es la facultad que otorga realidad y supera la visión prosaica de las cosas, es la fabricación artificial de un sueño voluntario en la vigilia<sup>24</sup>. Novalis insistió en el carácter inventivo de la relación estética con la naturaleza al afirmar que la física no es sino la doctrina de la fantasía. En ninguna otra manifestación artística se advierte mejor que en la música que «el espíritu es aquello que poetiza los objetos, los cambios de la materia, y que lo bello, el objeto del arte, no nos es dado ni se encuentra acabado en los fenómenos. Todos los tonos que nos ofrece la naturaleza son brutos —y carentes de espíritu—, y si a menudo parecen melódicos y con sentido el susurro de los bosques, el silbido del viento, el canto del ruiseñor, el chapoteo del arroyo, lo son sólo para el alma musical»<sup>25</sup>. Novalis no se habría desengañado al descubrir la estafa del cantor confabulado con el hostelero; habría alabado el arte de aquél y habría volcado su capacidad de ironía sobre los puristas escandalizados.

En el principio no fue la acción, sino esa otra manera más radical de poseer el universo que los poderes utilitarios: la contemplación, donde se siente por primera vez —como advertía Hamann— la presencia de las cosas como nuevas, cargadas de significación, desvelando gratuitamente su secreto al admirador en un instante privilegiado, lo que solamente acontece en la experiencia interior, en esa adhesión que compromete al hombre completo y no únicamente a las facultades intelectuales. El romanticismo supuso un cambio brusco de disposición hacia la naturaleza y en este giro radical de la atención que el hombre romántico dispensa a la naturaleza jugó un papel esencial la experiencia de la montaña, con toda su cargada

<sup>23</sup> KU, § 42, p. 302.

<sup>24</sup> Cfr. *Kritische Schriften und Briefe*, ed. E. Lohner, Stuttgart, 1963, II, p. 283.

<sup>25</sup> *Novalis Werke*, p. 393.

significación: como obstinada inmovilidad, límite, naturaleza salvaje, sublimidad y consistencia. En lo que sigue, trataré de ilustrar esta modificación de la conciencia que tuvo que producirse para que la montaña adquiriera un lugar privilegiado en el romanticismo, como pedestal de un sujeto heroico y reflejo de sus vivencias, por un lado, y como el jeroglífico más misterioso de la creación, por otro.

El romanticismo supuso un cambio radical en la percepción de la naturaleza y en la proyección simbólica de la naturaleza ideal. El ejemplo más ilustrativo es el cambio de ideal estético en relación con el jardín. El jardín racionalista expresa el dominio de la razón sobre las formas, se alimenta —como declaraba Saint Simon a propósito de Versalles— del «soberbio placer de forzar a la naturaleza». Es pensado como escenario de la razón, como signo de la inteligencia que lo ha ordenado con el fin de trascender la simple verdad natural en busca de la belleza. La expresión estética que corresponde al dominio intencional del hombre sobre la naturaleza es «la pompa ordenada de las avenidas», la naturaleza domesticada, la victoria de la geometría sobre las formas naturales. Schiller —y con él todo el romanticismo— fue un crítico decidido de la tiranía de la regla en los jardines franceses, que somete la vegetación viva al rígido yugo de las formas matemáticas. «¿Quién no se encuentra mejor en el desorden pleno del espíritu de un paisaje natural que en la regularidad sin espíritu de un jardín francés?»<sup>26</sup>. La atención se desplaza hacia el contraste de luces y sombras, hacia las ruinas y los paisajes agrestes, hacia el paisaje alpino. La estética de lo sublime —anticipada en el gusto inglés y teorizada por Burke y Kant— es el origen la gran transformación estética que culminó en el romanticismo alemán.

De este modo, los Alpes suizos se convierten en el telón de fondo de la mente romántica. Entre finales del XVIII y principios del XIX la «suizomanía» convirtió a estas montañas en un símbolo de muy variadas apelaciones. Ellas son, en Europa, casi el último rincón de una naturaleza salvaje, libre de la explotación y el aprovechamiento civilizador. Si bien la montaña aparece en la literatura y en el arte desde los tiempos más remotos, no se instala con plena autoridad en las manifestaciones estéticas hasta el siglo XVIII. El descubrimiento estético de la montaña es el paradigma de un cambio en la relación del hombre moderno con la naturaleza.

---

<sup>26</sup> *Über das Erhabene*, XXI, p. 47; cfr. *Zerstreute Betrachtungen*, XX, p. 237; *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, XXII, p. 285.

Desde antiguo, las montañas, y de modo especial los Alpes, eran lo terrible por antonomasia, el lugar del extremo miedo ante la naturaleza, modelo de fealdad paisajística. Donde este miedo había sido vencido por la autosuficiencia, la montaña seguía siendo al menos —en palabras de Voltaire— «una eterna muralla, un bastión que separa a los hombres». El espanto que producía la visión de paredes inexpugnables, de las cumbres afiladas y los encrespados peñascos no correspondía únicamente a un temor natural, sino que era simultáneamente un horror metafísico. En la cultura centroeuropea, desde que Lutero enseñó que la naturaleza había sido radicalmente corrompida por el pecado original, se había extendido una visión pesimista de la naturaleza. Todos los males de este mundo, los paisajes estériles, los mares salvajes, las bestias malignas eran un vestigio del mal radical, del mismo modo que las altas montañas, que no eran otra cosa que verrugas sobre la superficie terrestre. En su *Telluris Theoria Sacra* (1681), Thomas Burnet había desarrollado una hipótesis inspirada en la doctrina luterana: el diluvio universal fue también una catástrofe terrestre. El mundo plano, liso, perfectamente geométrico se rompió y así surgieron las montañas. El hombre habría de soportar estas monstruosidades sin simetría ni proporciones como «ruinas de un mundo roto», como castigo divino. Diez años antes, Burnet había atravesado los Alpes. Inmerso en el ideal clasicista de belleza y perpetrado con el concepto de un Dios creador como si fuera un arquitecto renacentista con regla y compás, encontró horrible la carencia de reglas de la montaña. En la estética de la medida, la proporción y la simetría, no había lugar para la naturaleza salvaje, diversa, irregular, contradictoria e ilimitada.

En la poesía alemana, el descubrimiento de la montaña tiene su pionero literario en B. H. Brockes, cuya poesía *Die Berge* está polémicamente dirigida contra Burnet, para quien los Alpes eran una *terra maledicta* por antonomasia. A la justificación teológica de la montaña —que había comenzado con los físico-teólogos de la escuela neoplatónica de Cambridge y se extendió posteriormente por toda Europa— sigue la valoración estética de Albrecht von Haller en su célebre poesía *Die Alpen*, no tanto por sus bellas descripciones, como por haber vinculado los espacios alpinos con la idea de una edad dorada. Arcadia está, pues, en los Alpes. O, como concluye una de las poesías alpinas de Matthisson: «aquí está el Elíseo».

Al acercarse el cambio de siglo, los Alpes son el escenario de un singular ir y venir de los principales poetas de Europa. En 1790 Wordsworth emprende un viaje de seis semanas por aquellas montañas de las que ofrecerá una visión mística y religiosa en algunas de sus más bellas poesías. Allí se dirigen también Coleridge, lord Byron y P. B. Shelley

desde Inglaterra, Chateaubriand desde Francia. Algunos años más tarde, cumpliendo lo que ya parecía haberse convertido en un ritual, Alfred de Vigny acude a los Pirineos y compone un poema al pie de la cascada de Marboré. Hasta el propio Hegel no resistió la invitación de recorrer a pie los Alpes de Berna, que describió, por cierto, con escaso entusiasmo, como si solamente hubiera resbalado la mirada sobre ellos, más atento al sufrimiento de sus pies, como relata en un interesante diario. Hölderlin añoró el refugio de algún valle de las altas montañas, para detener así la angustia de los espacios infinitos del mundo moderno y reducirlo a unas dimensiones cuyos límites permitan habitarlo. Escapar de la planicie, «refugiarse en algún valle sagrado de los Alpes o de los Pirineos, y comprar allí una casa amiga y la suficiente tierra fértil que se requiere para la dorada mediocridad de la vida»<sup>27</sup>. En 1802 Kleist rompe con su prometida Wilhelmine, pues ésta no le sigue en su proyecto de vivir como labrador en Suiza. En su poesía *Afán de sosiego* concluye: «un verdadero hombre debe estar lejos de los hombres». Kleist hizo así cierta la observación de Mme. de Gauthier: «me sorprende que estas montañas no estén pobladas de amantes traicionados y mujeres desesperadas». Y así ocurrió también con Ramond de Carbonnières —una de las más altas montañas de los Pirineos lleva su nombre: el Soum de Ramond— a quien un desengaño amoroso le llevo a errar por entre las cumbres de los Alpes.

Nos encontramos en plena oposición entre la naturaleza domesticada y la naturaleza salvaje, *locus amoenus* y *locus terribilis*, paisaje bello y paisaje sublime. Precisamente este último, por su carácter salvaje, es el más adecuado para esconder la naturaleza originaria y, por consiguiente el contrapunto más extremo frente a la cultura, la sociedad, la historia y la subjetividad. Es el paso del paisaje ideal clásico del Lorrain al paisaje sublime de Friedrich. Es el origen del entusiasmo alpino que guió en 1786 a la primera conquista del Mont Blanc, la montaña más alta de Europa, hasta entonces denominada «*montagne maudite*», nombre que ha pasado a una de sus cumbres secundarias. Un entusiasmo similar impulsó los viajes americanos de Humboldt y su intento de ascender al Chimborazo, considerado entonces como el monte más alto de la tierra: quien está desesperado por la suerte de una civilización artificiosa no encuentra la paz espiritual en la bella naturaleza, sino en la naturaleza salvaje. El *locus terribilis* se convierte a finales del siglo XVIII en objeto que monopoliza la nostalgia senti-

---

<sup>27</sup> Hölderlins *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Cotta-Kohlhammer, Stuttgart, 1943-1985, III, p. 133.

mental hacia la naturaleza por ser el paradigma paisajístico de la naturaleza como «lo completamente otro de la civilización», como aquello que se impone al hombre y se sustrae de su poder. Cuando la cultura y la naturaleza son sentidas antitéticamente, lo esencial de la naturaleza reside allí donde está lo más alejada posible de la cultura. La estética kantiana de lo dinámico-sublime —con todo su inventario tópic: montañas, abismos y cascadas— registra e impulsa este cambio de gusto de la época hacia el placer de lo salvaje y original.

Pero es sin duda a Rousseau a quien debe atribuirse la introducción del entusiasmo por la montaña. Si bien esa afición no se tradujo en su caso en ninguna aventura alpina, las generaciones posteriores aprendieron de él a amar a unos Alpes imaginarios y a revivir aquella experiencia que relata en la carta XXIII de *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761): «allí fue donde comprendí sensiblemente, en medio de la pureza del aire donde me encontraba, la verdadera causa del cambio de mi estado de ánimo y del retorno a esta paz interior que desde hacía tanto tiempo había perdido. En efecto, es un impresión general que experimentan todos los humanos, aunque no todos se den cuenta de que en las montañas elevadas, donde el aire es puro y sutil, se respira mejor, se siente más ligero el cuerpo y más segura el alma; los placeres son allí menos ardientes; las pasiones, más moderadas. Las meditaciones adquieren allí un no sé qué de carácter grandioso y sublime, proporcionado a los objetos que nos impresionan; un no sé qué de voluptuosidad tranquila, que nada tiene de acre y sensual. Diríase que al remontarse por encima de la mansión de los hombres, se dejan en ella todos los sentimientos bajos y terrenales y, a medida que se acerca a las regiones etéreas, el alma capta algo de su inalterable pureza»<sup>28</sup>. Con anterioridad al romanticismo, el viajero llevaba a la montaña sus preocupaciones ordinarias, sus miras utilitarias o científicas. Desde Rousseau, el montañero se conduce con una nueva actitud: romper con la existencia cotidiana, desterrarse, olvidar y renovarse. Sus finalidades comienzan a ser, principalmente, estéticas y morales. Se trata de un delirio lírico que haría sonreír a generaciones posteriores, pero que enriqueció la literatura y contribuyó a sondear de una manera inédita el fondo de los sentimientos humanos ante la naturaleza.

En la cultura germánica, Goethe es uno de los más apasionados admiradores de la montaña, como se pone de manifiesto en los relatos de sus tres viajes a Suiza y a lo largo de toda su obra. En una de ellas descri-

<sup>28</sup> *Oeuvres Complètes*, ed. Gallimard, Paris, 1964, II, p. 78.

be con fascinación el *locus terribilis* de la montaña: «aquí todo son ruinas, desorden y destrucción. Estas cumbres no han engendrado nada vivo». Y, sin embargo, este es el lugar apropiado para entregarse a la naturaleza. «Sentado en una elevada y desnuda cumbre y divisando un amplio panorama, puedo decirme: aquí descansas inmediatamente sobre un fundamento que alcanza hasta los más profundos lugares de la tierra», aquí está el fundamento de nuestra tierra«, «sobre el que todavía descanso seguro». En este lugar, ante la visión «más originaria, más firme, más profunda y más imperturbable» de la naturaleza, encuentra el corazón humano —«la parte más joven, más variable, más movible, más cambiante y más perturbable de la creación»— su fundamento y origen, seguridad y recogimiento telúrico<sup>29</sup>. Este ennoblecimiento de la montaña que Goethe comparte con las generaciones románticas supone una actitud frente a la naturaleza sublime en la que no se postula una elevación del yo, sino una atención sentimental hacia ella. En todas estas experiencias, el espectador —ese sujeto moderno, crítico y problemático— adquiere una ganancia terapéutica: seguridad, esperanza y consuelo. Pero, sobre todo, es el contacto con lo permanente e inamovible, lo más opuesto a la huidiza subjetividad, lo que la conciencia sentimental busca y encuentra en la naturaleza.

De acuerdo con la consideración estética, sentimental, la naturaleza se nos aparece —observa Schiller— como «la consistencia de las cosas según sus propias e inalterables leyes»<sup>30</sup>. Una naturaleza como permanencia no puede dejar de resultar extraña y fascinante a la vez para el hombre moderno, en virtud de su inconsistencia y deseo de emancipación. Debido a la «eterna constancia de sus manifestaciones»<sup>31</sup>, la naturaleza constituye la contraposición más fuerte al hombre, a la movilidad de su existencia histórica. Esto acontece de manera especial en el contacto con la montaña, donde el hombre percibe «la lentitud de las cosas» (Sénancour). Aquí, ante la razonable obstinación de la montaña, acaba la dialéctica de la vida, el movimiento, la relatividad. La montaña es la imagen más insolente de la resistencia material, de la opacidad, de la impenetrabilidad, el anuncio de la feroz revuelta de la tierra contra su apresurado e impaciente agrimensor. De la montaña podría decirse lo que Claudio Magris predica del Danubio: existe, no desaparece, no promete lo que no mantiene, no abandona,

---

<sup>29</sup> Cfr. *Über den Granit, Werke*, Hamburger Ausgabe, ed. E Trunz, München, 1981, XIII, pp. 255 ss.

<sup>30</sup> *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, XII, 162.

<sup>31</sup> Schiller, carta del 12.IX.1789.

corre fiel y verificable; no conoce el azar de la teología, las perversiones ideológicas, las desilusiones del amor. En la era de la movilidad universal no es extraño que surgiera en el centro de Europa un afán por encontrar un símbolo de lo incondicional, la obsesión de oponer algo estable a las figuras fugitivas, un contrapunto de la levedad. Este es el motivo por el que la naturaleza juega un papel decisivo para la autoconciencia del hombre, en orden a la estabilización de su identidad. El hecho de que su descubrimiento presuponga un determinado desarrollo cultural es el indicativo más claro de esa enigmática condición del hombre que el romanticismo no consiguió descifrar, pero si al menos describir fielmente, sin omitir sus paradojas.